

5-2011

# Los exilios de Els Joglars

Sharon G. Feldman

*University of Richmond*, [sfeldman@richmond.edu](mailto:sfeldman@richmond.edu)Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>Part of the [Acting Commons](#), [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#),  
[Performance Studies Commons](#), [Playwriting Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

## Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Los exilios de Els Joglars." *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 773 (May 2011): 6-11.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

---

## SHARON G. FELDMAN / LOS EXILIOS DE ELS JOGLARS

### Exilio y nomadismo

Quizás no hay ninguna otra compañía teatral en el Estado español que se haya inspirado tanto en las encrucijadas ambivalentes del mundo del espectáculo con la vida real —especialmente, la vida política catalana— como Els Joglars. A lo largo de su trayectoria de más de cincuenta años, Albert Boadella y su compañía no han dado nunca la espalda a la política; al contrario, han ido modificando sus valores estéticos de manera gradual, ajustando su punto de ataque según las

cuestiones políticas más apasionantes y ardientes de cualquier momento dado. Els Joglars siempre han dejado que lo político despierte e invada su imaginación creativa, alimentando de modo constante un interés fundamental en la utilización del teatro como medio de protesta, resistencia y agitación social. Con un sentido muy refinado de la compleja relación entre el movimiento corporal y el espacio escénico, una sofisticada consciencia de los potenciales vínculos entre la tecnología y la comunicación teatral y un profundo conocimiento del poder transgresor de la farsa y la sátira, Els Joglars han ido cultivando



la noción del espectáculo y de lo espectacular como método de crítica y arma estratégica en la creación de una estética teatral que se resiste a todo tipo de imposición de autoridad política o cultural.

El centro de operaciones de Els Joglars está situado lejos de la escena teatral barcelonesa, en la zona montañosa de Cataluña del Collsacabra, cerca del pueblo de Pruit. La distancia geográfica entre Pruit y Barcelona podría ser de simplemente dos o tres horas, dependiendo del medio de transporte; sin embargo, la distancia psicológica de la capital de Cataluña parecería ser mucho más grande. En cierta manera, las líneas estéticas de Els Joglars están sostenidas, en efecto, por un impulso que proviene de la noción del exilio; es decir, por el mismo sentido de desplazamiento o distanciamiento crítico que, según George Steiner, caracteriza la escritura llamada «exflica». Steiner, en su ensayo seminal «Extraterritorial», del año 1971, reflexionaba sobre la lengua literaria (y el bilingüismo literario) como expresión de la relación del escritor con el mundo físico-geográfico. El exilio tiene el efecto de colocar al escritor (o, al artista, en el caso de Els Joglars) en una zona indeterminada, apartada de las exigencias de cualquier código o sistema particular. Le capacita para forjar su propio discurso original.

Incluso en sus años más tempranos Els Joglars se definían a través de su carácter de itinerancia, exhibiendo una tendencia un tanto nómada, de movilidad continua, que se convirtió en una manera de ser y de crear. Santiago Fondevila ha descrito estos años de «bolos» y desplazamientos continuos en furgoneta como una época en la cual se viajaba «amb el que es porta a sobra». No se construía en aquellos tiempos «una altra escenografia que la del propi cos» (Fondevila, 1987: 75). En el año 1976, Boadella dirigió la construcción de una gran cúpula geodésica, de veinte metros de diámetro, en una pradera entre Pruit y lo que era entonces la residencia de la compañía, conocida como la Casa Nova. Hecha de poliéster, con ventanas que permiten la entrada de la luz natural, la cúpula tiene el aspecto sorprendentemente extraño de una nave espacial que ha caído a la Tierra y aterrizado en medio de una zona rural donde pastorean las vacas. Amplia y tranquila, la cúpula ha proporcionado a Els Joglars un espacio de ensayos ideal para crear sus espectáculos. Joan Abellan ha observado la funcionalidad extraordinaria de la cúpula de ensayos como un lugar fácilmente e infinitamente modificable: «Net, en començar un procés de creació, l'espai produeix un gran interrogant i alhora una meravellosa confluència de múltiples possibilitats espacials d'interacció» (Abellan, 2002: 38). A principios de los años 80, Els Joglars adquirieron una espaciosa residencia cerca de la cúpula, conocida como El Llorà, que hoy en día sirve de vivienda colectiva para la mayoría de los miembros de la compañía cuando están en pleno proceso creativo y de ensayos (Boadella, 2001: 369-73). Curiosamente, la casa había sido propiedad de Tecla Sala, un miembro de élite de la industria textil catalana, y era allí, según la leyenda, donde se reunía con las más altas instancias catalanas de la Iglesia católica. En este paisaje de serenidad bucólica, Els Joglars comparten sus vidas y energías creativas cotidianas, participando en una disciplinada agenda diaria de trabajo, bien apartados de las distracciones y la confusión de la vida de la ciudad.

Como sugiere Boadella, el exilio autoimpuesto a las montañas les ha dado a él y a su compañía el respiro y la soledad necesarios en donde contemplar desde una distancia crítica los fundamentos de la

vida cultural urbana catalana —quizás, con un cierto grado de escepticismo en cuanto a la influencia de la gente del campo—: «[E]ns autoexiliem a les muntanyes de Pruit, on els pagesos, si bé voten monòtonament Convergència i els diumenges porten tots el mateix vestit gris, allò que autènticament els preocupa és el preu de la llet. [...] Tot aquest entorn ha tingut la particularitat de convertir-nos en adults, però sobretot en solitaris» (Boadella, 1987: 11). En sus autobiográficas (y, esquizofrénicamente bilingües) *Memòries d'un bufó*, Boadella recuerda, además (empleando un narrador de tercera persona), un deseo de distancia física del centro urbano (en este caso,



S. G. FELDMAN /  
LOS EXILIOS  
DE ELS JOGLARS

M-7 Catalonia,  
1978. (Archivo de Els  
Joglars).

Barcelona): «Llegó un momento en que no deseaba otra cosa que distanciarse del cotarro cultural catalán; le invadía una necesidad apremiante de rodearse de solitarios paisajes, y, en última instancia, de tratar con gente tan escéptica e inamovible como los payeses» (Boadella, 2001: 203). El sentido de desplazamiento físico que caracteriza la vida de la compañía llegaría a infundir el proceso creativo empleado por Boadella y Els Joglars, hasta tal punto que la noción de exilio, podríamos decir, comenzaría a enmarcar su obra tanto en los contenidos como en las formas.

En cierto modo, la edad contemporánea actual está marcada, incluso definida, por la condición humana del exilio. La «diasporización del mundo» como sugiere la filósofa Donatella Ester Di Cesare, se ha convertido en rasgo distintivo de nuestra existencia como seres desterritorializados en la edad de la globalización. La condición del exilio lleva a un punto de ruptura la ecuación habitualmente aceptada entre el yo y el lugar y, por consiguiente, entre el entorno físico-geográfico y la identidad. Implica que el ser contemporáneo ya no se encuentra «en casa» estando en un único lugar, sino que su hogar puede corresponderse a múltiples sitios (Di Cesare, 2008: 85). Quizás la figura del nómada, según el concepto contemporáneo de Gilles Deleuze y Félix Guatarri, podría ser la personificación de este estado híbrido: un ser desplazado que se moviliza y se mueve a lo largo de un espacio liso, fluido, definido de acuerdo con su propia existencia inestable (Deleuze y Guatarri, 1987: 474). El discurso exílico tanto como el nomadismo, frutos los dos de la desterritorialización, con frecuencia se encuentran envueltos en una aspiración doble: la de renunciar, por un lado, a todos los vínculos con el pasado y con el lugar de origen y, por otro lado, la de recordar y resucitar con la distancia temporal o espacial necesaria todos los detalles de una historia que pertenece a la tierra abandonada. Contemplados desde esta perspectiva teórica contemporánea, se destacan en particular en cuanto a su forma,



S. G. FELDMAN /  
LOS EXILIOS  
DE ELS JOGLARS

contenido y actitud exílicos dos obras en la trayectoria artística de Els Joglars: *M-7 Catalonia* (1978) y *2036 Omena-G* (2009). Mientras que cada obra corresponde a un momento distinto en la carrera cincuentenaria de Els Joglars, también cada una representa una expresión de un cierto grado de desterritorialización, una situación de *inbetweenness*, de estar en el entremedio, que frustra la manera a través de la cual se conciben las fronteras que definen la identidad (catalana, española) y cómo se retratan las culturas. En palabras de Deleuze y Guattari, se establece una situación en la cual el lenguaje comienza a «vibrar en intensité» (Deleuze y Guattari, 1972: 35). Con estas obras, Els Joglars crean, a través de su lenguaje teatral de la distancia exílica, un espacio fluido de invención en sus retratos de la identidad cultural.

### *M-7 Catalonia*

*M-7 Catalonia* fue, en parte, una consecuencia del caso *La torna*, la situación polémica y los eventos en torno a la censura y desautorización de parte de las autoridades militares del espectáculo de Els Joglars titulado *La torna* en diciembre de 1977. El caso convirtió la obra y sus intérpretes encarcelados en emblemas heroicos de la lucha por la libertad de expresión durante la transición democrática de España. En sus memorias, Boadella ofrece una crónica detallada del caso, incluyendo su enfermedad fingida, su peligrosa fuga (disfrazado de médico) de una ventana del quinto piso del Hospital Clínic de Barcelona y su travesía de la frontera para llegar a Francia. El momento decisivo que significó el caso *La torna* provocó una fisura dentro de la compañía y, además, una situación de exilio. Desde el otro lado de la frontera, en la zona francesa de la *Catalunya Nord*, un Boadella exiliado, que continuaba entrando en España de manera clandestina (y que no pudo regresar libremente hasta el año 1979), emprendió la reconstrucción de Els Joglars. Para llevarlo a cabo, reclutó un nuevo grupo de actores, además de la colaboración del conocido ensayista Lluís Racionero y del aclamado escenógrafo-director del Teatre Lliure Fabià Puigserver (Puigserver ya había preparado el diseño escenográfico de la obra de Els Joglars *Àl·las Serrallonga*, de 1974). La primera obra que surgió de este período post-*La torna* post-Franco fue *M-7 Catalonia*, que Els Joglars estrenaron en el Théâtre Principal de Perpignan el 27 de septiembre de 1978.

*M-7 Catalonia* está estructurada en torno a una situación parateatral en la cual dos antropólogas anglosajonas ofrecen al público, con una mezcla de lengua catalana y un idioma anglosajón ficticio, un informe científico sobre su último descubrimiento: los remanentes de la llamada «zona 7» del Mediterráneo: una zona que, en teoría, antiguamente se llamaba «Catalunya». En su presentación del llamado Informe «Wallace Müller», las doctoras Noguera Grau (interpretada por Anna Barderi en el montaje original) y Plana River (interpretada por Carme Periano) tienen un aire de ciencia-ficción, ligeramente evocativo de los experimentadores que aparecen en *El tragaluz* (1967) del dramaturgo Antonio Buero Vallejo. De hecho, en el «cuaderno» especial de la revista *El Público*, publicado en ocasión del vigésimo quinto aniversario de la compañía, Jaume Collrell señaló que *M-7 Catalonia* encabezaba una «trilogía futurista» de la que después formarían parte las obras posteriores *Laetius* (1980) y *Olympic Man Movement* (1981) (Collrell, 1987: 39).

Las notas del programa de la primera producción de *M-7 Catalonia*, publicadas juntamente con la edición del texto, aclaran que la tentativa antropológica futurista presentada sobre el escenario tiene la meta de recuperar los restos finales de la cultura catalana para cumplir con «una necessitat vital d'assumir tot el passat a fi i efecte de sentir en un mateix la immense evolució i el progrés de l'home d'avui» (Boadella, 2002: 147). Además de la necesidad de experimentar el impacto y el estremecimiento de la evolución y el progreso del ser humano, la premisa que se propone es que, al recobrar los vestigios de las culturas del pasado y las que se encuentran en vías de extinción —como la parcela del Mediterráneo designado el «número 7»—, será posible infundir en las culturas nórdicas, anglosajonas, conocidas por su austeridad, racionalismo y pragmatismo excesivo, una dimensión más irracional y menos científica, fundada en la imaginación creativa, la sensualidad, el ritual carnavalesco y las creencias supersticiosas. El resultado final, hipotéticamente, será el logro de un equilibrio terapéutico que servirá para vacunar a la sociedad europea contra los posibles efectos de usurpación por parte de una cultura excesivamente materialista y racional. Las doctoras han convocado cuatro de las últimas muestras humanas restantes de la zona catalana para presentar una serie de gestos que reproducen las trizas residuales de la cultura en forma de costumbres, creencias, modos de comer y giros lingüísticos, los cuales servirán para demostrar su tesis. El público observa y presencia el espectáculo en el cual los campesinos ancianos (interpretados en la primera puesta en escena por Pitus Fernández en el papel femenino de Amparito, Rafael Orri en el de Cisco, Ramon Teixidor en el de Jaume y Antoni Vicent Valero en el de Martí) representan una sucesión de viñetas, repletas de un sentido de humor casi rabelaisiano, satirizando los aspectos de la identidad mediterránea que constituyen las raíces de su comportamiento social y cultural. En su viaje antropológico, tocan cuestiones de falocentrismo, problemas de higiene, la influencia de la mitología griega, el culto religioso de la Virgen María, la popularidad de la *sardana* e incluso las virtudes de ciertas tradiciones culinarias (mediante lo cual se cocina en escena una paella marinera).

*M-7 Catalonia* fue la primera de una larga serie de producciones de Els Joglars situadas dentro de un especie de marco parateatral o metateatral, que característicamente llama la atención sobre la teatralidad, o bien el impulso ritualista, que sostiene múltiples contextos de la vida diaria. Como estrategia que significa la demolición de la llamada «cuarta pared» de la ilusión teatral, ofrece al espectador la oportunidad de tener una sensación más grande (y, a veces, desconcertante) de proximidad, implicación o complicidad en relación con lo que está sucediendo sobre el escenario (Abellan, 2002: 95). En este caso, el espectador toma parte en el espectáculo como receptor directo del Informe «Wallace Müller» y, así, de este modo, se traslada a un lugar y a una época situados en el futuro lejano. Paradójicamente, mientras que la estructura enmarcada de hallazgo científico impone un grado de complicidad entre el público y los intérpretes en el escenario, también crea una distancia analítica (tal vez, brechtiana) con respecto a la cultura catalana al convertirla en *otra* cultura: eso es, en una cultura sometida a la contemplación y al análisis dignos de un artefacto antropológico. Se trata, pues, de la perspectiva ambivalente del sujeto desterritorializado, ya que, del mismo modo que Els Joglars, en su posicionamiento exílico, se encontraron a la vez involucrados



y distanciados con respecto a la España y la Cataluña de su pasado inmediato, el espectador, a pesar de sus orígenes, también se situaba en una zona extrañamente indeterminada, a la vez dentro y fuera del contexto de la experiencia científica y su meta de rescatar el pasado inmediato.

A nivel técnico, *M-7 Catalonia* marcó el inicio de un proceso a través del cual Els Joglars comenzaron a incorporar dentro de muchos de sus montajes un panel o una serie de paneles iluminados en donde podían dibujar o proyectar palabras e imágenes, así como delimitar los contornos del espacio escénico. Con el paso del tiempo, y con la aparición de la tecnología informática y de vídeo avanzada, este rasgo del diseño se ha convertido en marca visual de la compañía (a menudo, obra del escenógrafo Dino Ibáñez y del director técnico Jordi Costa), cada vez más sofisticada en su concepción y capaz de crear un asombroso nivel de sincronía entre la situación dramática y el uso del espacio, el sonido y la luz. Se trata de una situación estética que ha denominado Abellan «una perfecta màquina lluminosa i sonora» (Abellan, 2002: 216; véase, también, Saumell, 1993). Antoni Bartomeus recuerda cómo, en el diseño escenográfico de Puigserver para *M-7 Catalonia*, había un cierto efecto de «vitrina», señalando la impresión de contemplar la cultura catalana como si se exhibiera dentro de un aparador de museo, iluminada detrás de un cristal. La impresión fue, sin duda, en parte el resultado de los efectos de iluminación. Para Bartomeus, además, la intención de Boadella no era la de establecer una crítica de la cultura catalana; sino que se trataba del «reflex de la nostàlgia d'unes formes de vida». La puesta en escena, en cambio, parecía transmitir una especie de añoranza implícita, frente al progreso y los avances científicos, de unas antiguas y más sencillas formas de vida, «on els sentiments, l'amistat i la conversa, encara compten» (Bartomeus, 1987: 104). Era como si, con *M-7 Catalonia*, Els Joglars expresaran cierto deseo de volver al mundo rural de Collsacabra y de preservar sus formas de vida sencillas.

Desde una mirada retrospectiva, la perspectiva nostálgica que propone Bartomeus cobra valor como gesto premonitorio en relación con una obra de Boadella y Els Joglars que se estrenaría dos décadas más tarde, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997). En su retrato de la personalidad literaria de Josep Pla, esta obra evoca una dialéctica Jekyll-y-Hyde que expresa de manera metafórica una cierta inquietud con respecto a la identidad catalana: una personalidad esquizofrénica de doble cara que abarca tanto el materialismo pragmático como la sentimentalidad lírica, la mezquindad y la creatividad y el odio y amor hacia España, sin olvidar el cliché cultural del *seny* y la *rauxa*.

No es una casualidad que, mientras que Els Joglars representaban *M-7 Catalonia* en Francia, justo al otro lado de la frontera se elaboraba el texto de una nueva constitución (Bartomeus, 1987: 102). En el sentido más inmediato, el futuro de los compañeros encarcelados dependía de ese texto y su capacidad de proteger la libertad de expresión; pero, también significaba la presencia de cierta aprensión en cuanto a las consecuencias de una nueva democracia y los sacrificios en cuanto a una identidad cultural local que suponía el hecho de convertir España en una nación europea democrática, «civilizada» y sofisticada.

Hay en *M-7 Catalonia* un momento clave en el cual Plana River encuentra un texto poético anónimo inscrito en un retazo de papel que pertenece al pasado. Lo lee en voz alta: «Oh!, que cansat estic [...] d'aquesta vella, bruta, trista i dissortada pàtria, i com m'agradaria

d'allunyar-me'n, nord enllà, on diuen que la gent és rica, culta, lliure, neta, desvetllada i feliç» (Boadella, 2002: 187). El texto representa una versión ligeramente modificada de un conjunto de versos tomado del conocido poema de Salvador Espriu «Assaig de càntic en el temple» (1954). El poema se cita aquí, como apunta Joan Anton Benach, en forma de homenaje «secreto» al icónico Espriu (Benach, 1978); pero también pueden entenderse los versos poéticos, de acuerdo con la perspectiva de Espriu, como una expresión irónica (todavía más extraña, puestos en boca de la antropóloga anglosajona) de insatisfacción con las limitantes prácticas dictatoriales que motivaron el exilio de Boade-



S. G. FELDMAN /  
LOS EXILIOS  
DE ELS JOGLARS

2036 Omena-G.  
(Foto: David Ruano).

lla hacia el Norte y que, efectivamente, seguían vigentes al otro lado de la frontera en España. Una alusión parecida ocurre con una recitación espontánea de parte del personaje de Cisco en la cual cita unos versos poéticos de «L'emigrant» de Jacint Verdaguer: «Dolça Catalunya / pàtria del meu cor» (Boadella, 2002: 216). Escrito cuando Verdaguer se embarcaba en sus propias travesías transatlánticas entre 1864 y 1876, el poema, sobre viajes exílicos, representa simultáneamente una expresión de *enyorança* y un gesto de despedida con respecto a Cataluña (Puppo, 2007: 325). La evocación de Boadella en la obra de estos dos poetas catalanes claves expresa a la vez un anhelo nostálgico por su propia patria (Catalunya) y una crítica de las fuerzas opresivas que asocia con España. Resume, por lo tanto, los sentimientos conflictivos de amor y odio envueltos en la perspectiva exílica.

A partir del estreno de *M-7 Catalonia* en Perpiñán, presenciado por un público mayoritariamente catalán, el espectáculo gozó de 300 funciones y fue presentado delante de un total de 160.539 espectadores, siendo hasta aquellas fechas la obra la más vista de Els Joglars. (Fondevila, 1987: 83). La acogida fue positiva en Perpiñán y en Madrid (donde Boadella asistió a la función de manera furtiva) y obtuvo aplausos por España y Europa (en Roma, Hamburgo, Milán y Munich). Recuerda Bartomeus que, al concluirse cada representación, una de las actrices salía para explicarles a los espectadores que, mientras hubiera compañeros en la cárcel o en el exilio, la compañía no podía permitirse el lujo de saludar al público. Los espectadores, por lo tanto, se quedaban aplaudiendo delante de un espacio escénico vacío durante varios minutos. Al llegar *M-7 Catalonia*, sin embargo, al Teatre Romea de Barcelona el 29 de noviembre de 1978, la recepción fue tibia, y los políticos, cuya asistencia cabía esperar, estuvieron ausentes. Se detectaba en el clima de Barcelona una nota de indiferencia, y aun resentimiento, hacia Els Joglars (Bartomeus, 1987: 106-07). Quizás entre los públicos barceloneses una actitud de rechazo empezara a desplegarse en cuanto a lo que consideraban un desprecio por parte de Boadella hacia el catalanismo, o quizás Boadella —y, por extensión, su



S. G. FELDMAN /  
LOS EXILIOS  
DE ELS JOGLARS

compañía— hubieran comenzado a padecer de un caso crónico de *overexposure*, de atención excesiva por parte de los medios de comunicación durante los meses anteriores. Boadella atribuye el problema en parte a la actitud incriminatoria de ciertos periodistas —entre ellos Joan de Sagarra— quienes le acusaron de una falta de solidaridad con los antiguos compañeros de la compañía que todavía se encontraban encarcelados (Boadella, 2002: 308-11). Boadella indica (de nuevo, en tercera persona) que, desde aquel momento en adelante, las circunstancias nunca volverían a ser las mismas: «No se puede decir que fuera algo explícito; los medios de comunicación cubrían muy correcta-



2036 Omena-G.  
(Foto: David Ruano).

mente sus actuaciones, no se escatimaban recursos en publicidad, etc. Pero algún germen activo, enquistado en las profundidades de la trama cultural catalana, provocaba la descompresión y coartaba el entusiasmo» (Boadella, 2001: 325).

Durante la dictadura, la compañía había encontrado en la expresión de su propio catalanismo una manera de oponerse a la centralización opresiva del régimen de Franco. Con el advenimiento de la democracia y la presidencia de Jordi Pujol en Cataluña, Els Joglars se apropiaron del catalanismo, manipulándolo, torciéndolo e incluso convirtiéndolo en un medio de resistencia a la institucionalización y la visión monolítica de la cultura catalana que el gobierno autónomo de Pujol parecía promover. Con el establecimiento de un gobierno tripartito de izquierdas en 2003, primero con Pasqual Maragall y después con José Montilla en el papel de Presidente de la Generalitat, el escepticismo y desencanto de Boadella en relación con la cultura oficial o «nacional» no disminuyó. En noviembre de 2004, la Generalitat anunció que Boadella había sido elegido para recibir la prestigiosa Creu de Sant Jordi, y, aunque era evidente que el gesto pretendía ser un intento de reconciliación, Boadella, sin embargo, rechazó el galardón (Serra, 2004). Su creciente desconfianza en el paisaje político de Cataluña se hizo todavía más patente en junio de 2005, cuando, junto con un grupo de cohortes, entre los cuales estaban Félix de Azúa y Arcadi Espada, lanzó un manifiesto que tuvo gran cobertura en los medios de comunicación y que exigía la formación de Ciutadans de Catalunya, un partido anti-nacionalista. Hacia el otoño de 2007, Boadella ya había publicado un nuevo libro, *Adiós Cataluña. Crónica de amor y de guerra*, otro ataque apasionado a la política y los políticos catalanes, que presentó en un barco delante de la costa de Barcelona. El ensayo fue contestado con un libro escrito por Isabel Clara-Simó, titulado *Adéu, Boadella: Crònica d'una decepció*. Se había creado entonces el marco (o, la escena) idóneo para otra

expresión de exilio —por lo menos, en un sentido figurado— que suponía esta vez una ruptura con Cataluña en un sentido físico. Para Boadella y Els Joglars, en su existencia móvil, nómada, Madrid se convertiría en un importante centro de operaciones.

### 2036 Omena-G

Durante el otoño de 2008, Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad de Madrid, anunció sus planes de conceder a Boadella el cargo de director artístico de un nuevo proyecto de teatro público, compuesto de tres edificios diseñados por el arquitecto Juan Navarro Baldeweg y conocido como los Teatros del Canal. Creado bajo los auspicios de la Comunidad de Madrid, el proyecto fue inaugurado en febrero de 2009, y fue allí donde Els Joglars presentó el 4 de marzo de 2010 un espectáculo titulado *2036 Omena-G* (tras un estreno oficial en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 11 de febrero). Concebido desde la perspectiva distanciada del *dépaysement*, o, como indica Boadella en sus notas del programa, la del «auto-exilio», el espectáculo fue creado para conmemorar el cincuenta aniversario de la compañía en 2011. *Omena-G* no está concebido, sin embargo, como un previsible gesto de auto-felicitación sino como un anti-homenaje mediante el cual la compañía emprende un salto al futuro distante e intenta prever las circunstancias correspondientes al año 2036, el año de sus bodas de plata. (Mis observaciones sobre la producción se han elaborado a partir de mi experiencia como espectadora en la Sala Roja de los Teatros del Canal el 9 de marzo de 2010).

La obra contiene varios paralelos con *M-7 Catalonia* en cuanto al tema y actitud exílicos. Esta vez, el marco parateatral inventado por Boadella es una película documental creada por dos artistas jóvenes, Osama Ruiz y Sofía Bermúdez (interpretados por Xavi Sais y Dolors Tuneu). En ocasión del 75º aniversario de una compañía teatral de antiguo renombre, conocida como Els Joglars, los artistas hacen una vista al «Ogar de Artistas», la residencia geriátrica (tal vez, una parodia de la madrileña Casa del Actor) donde los miembros de la compañía, ancianos ya, habitan tras la muerte de su director. Con el motivo de crear una película documentando la vida de los miembros restantes, Osama y Sofía proponen rescatar los restos de lo que en su día había sido una compañía teatral de extraordinario dinamismo y longevidad. Expresándose en un idioma que parece ser una combinación artificial de castellano e inglés, los cineastas, que con sus ademanes absurdos recuerdan a los científicos de *M-7 Catalonia*, contemplan la cultura catalana, de nuevo, desde una perspectiva lejana, como un fenómeno cultural anticuado del pasado, que pretenden recuperar para la posteridad con sus cámaras cinematográficas. Dentro del marco ficticio de *2036*, Els Joglars (los personajes ancianos) demuestran una serie de actividades que son emblemáticas de su vida rutinaria en el «Ogar». El público les observa, por lo tanto, haciendo gimnasia, mirando la televisión, participando en una clase de baile, visitando un museo de arte y participando en otras actividades recreativas en lo que llama Javier Vallejo una «parodia geriátrica». Una disputa en cuanto a los asientos de la sala de televisión, por ejemplo, se convierte en una ronda absurda y eficazmente coreografiada del juego de sillas en la que se acaba debatiendo los méritos de la corrida de toros. En la exposición de viñetas satíricas, los actores Jesús Agelet, Jordi Costa, Ramon Fontserè, Minnie



Marx, Lluís Olivé, y Pilar Sanz crean caricaturas de sí mismos y «borran la composición física de los ancianos que un día serán» (Vallejo, 2010: 8). A medida que transcurre el espectáculo, se hace cada vez más evidente que los personajes son capaces aún en la vejez de inyectar sus vidas rutinarias con un elemento fantástico de ensueño e imaginación.

El panel de luces que conocieron los espectadores de *M-7 Catalonia* emerge esta vez en una encarnación mucho más avanzada, como una sofisticada pantalla de vídeo sobre la cual se proyectan, entre las imágenes, a veces cinemáticas, una sucesión de noticias publicitarias paródicas. Entre ellas, se anuncian el patrocinio del muy adinerado «Centro Cultural de la Fundación La Cacha» (la cual «patrocina todo»), la inauguración del «Museo Federal Centro de Arte Reina Leticia» y la existencia de un grupo denominado los «Testigos de Obama» (cuyo spot lleva el subtítulo «Colabora y paga, ¡por Dios!»). En este mundo del futuro, en el cual existen calles que llevan el nombre del pintor mallorquín Miguel Barceló y del escritor gallego Suso de Toro (que no se salvan de los embates de Boadella), una procesión perpetua de figuras prominentes de las esferas de la política, la cultura y el periodismo catalanes desfila y se evoca sobre el escenario en una sátira caricaturesca y alucinatoria. El desfile incluye el antiguo presidente de la Generalitat de Catalunya Jordi Pujol, la periodista-política Pilar Rahola, la escritora-periodista Maruja Torres y el dramaturgo-director Sergi Belbel, todos retratados bajo una luz cáustica y sarcástica, todos siendo objetos del ataque de Boadella al catalanismo (aunque no es mucho suponer que algunas de aquellas figuras probablemente se sentirían halagadas). En un momento humorístico, la figura anciana de Belbel, director artístico del Teatre Nacional de Catalunya, emblema de la institucionalización de la cultura catalana, atraviesa el escenario, aparentemente aferrándose a la vida, conectado a un catéter y un perchero de administración intravenosa de fármacos.

En una de las escenas más tardías, la obra emprende un giro psicodramático, también típico del estilo de Els Joglars, cuando a los miembros ancianos de la compañía se les ofrece la oportunidad de superar las frustraciones que les han obsesionado a lo largo de sus vidas, de realizar sus deseos y fantasías más candentes: bailar como Fred Astaire, dirigir una orquesta sinfónica, interpretar una obra de Molière... Con este complejo juego de desdoblamientos, Els Joglars parecen contemplarse a sí mismos a través de un espejo con una actitud de ternura y de nostalgia, mientras que recuerdan el pasado y sueños incumplidos. Pero quizás el momento más conmovedor de recuerdo nostálgico ocurra al final del espectáculo, cuando, con una música de fondo, desde lo alto del escenario descienden lentamente artículos de vestuario de espectáculos previos, creando así una imagen a la vez visualmente cautivadora y poéticamente emotiva. El archivo de telas e hilos, entretejidos con las memorias, parece flotar por el aire, tal vez despertando en la conciencia del espectador las reminiscencias de montajes de tiempos remotos. Es como si todos aquellos montajes fueran resumidos en un solo momento que transmite el tipo de afán de recuerdo que asociamos con el deseo exílico. *2036 Omena-G*, por consiguiente, parece aspirar a lograr el efecto combinado de anhelo nostálgico y visión crítica que estaba presente de manera más marcada en *M-7 Catalonia*.

En el programa de mano de *2036 Omena-G*, Boadella alude a una habitual receta artística de su compañía que consiste en «nadar a contracorriente de la corrección». Con todo, quizás el éxito de esta receta

también se deba a la capacidad de Els Joglars de evocar en sus espectáculos unas condiciones y un sentido de desplazamiento exílico, que convierte en problema sin resolver la cuestión de la identidad cultural. A través de sus viajes y trayectos nómadas logran que sus obras continúen vibrando con intensidad.

S. G. F.—UNIVERSITY OF RICHMOND

### Bibliografía citada

- ABELLAN, J. (2002): *Els Joglars: Espais*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002.
- ANTON BENACH, J. (1978): «M-7 Catalonia, o el irreprimible sarcasmo», *El Correo Catalán*, 29 septiembre (citado en Racionero y Bartomeus, p. 105).
- BARTOMEUS, A. (1987): «L'obra», en *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*, Barcelona, Edicions 62, pp. 49-67.
- BOADELLA, A. (1987): «Pròleg», en *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*, de Racionero and Bartomeus, Barcelona, Edicions 62, pp. 11-44.
- (2001): *Memòries d'un bufó*, Barcelona, Espasa, 2001.
- (2002): *M-7 Catalonia*, en *Obres I* (con *La torna*, *Teledium*, *Columbi lapsus*, *Yo tengo un tío en América* y *El Nacional*), Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002.
- (2007): *Adiós Cataluña. Crónica de amor y de guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- COLLELL, J. (1987): «El teatre no és una formatgera», en *Els Joglars: Vint-i-cinc anys i un dia*, Cuadernos *El Público*, Madrid, INAEM/Ministerio de Cultura/Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp. 36-40.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1972): *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1972.
- (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- DONATELLA ESTER DI CESARE (2008): «Exile: The Human Condition in the Globalized World», *Philosophy Today*, Invierno (Suplemento), pp. 85-93.
- FONDEVILA, S. (1987): «Una economia sense arrels», en *Els Joglars: Vint-i-cinc anys i un dia*, Cuadernos *El Público*, Madrid, INAEM/Ministerio de Cultura/Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 75-83.
- RACIONERO, L. y BARTOMEUS, A. (1987). *Mester de joglaria: Els Joglars, 25 anys*, Barcelona, Edicions 62.
- SAUMELL, M. (1993): «Els espais/models de creació d'Els Joglars i Comediants», *Pausa*, 14.
- SERRA, M. (2004): «Cruzados», *La Vanguardia*, 18 noviembre.
- SIMÓ, Isabel-Clara (2008): *Adéu, Boadella: Crònica d'una decepció*, Barcelona, L'Arquer, 2008.
- STEINER, G. (1971). «Extraterritorial», en *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, New York, Atheneum, 3-11.
- VALLEJO, J. (2010): «El 'joglar' del jubilado», *El País*, 6 marzo, p. 8.
- VERDAGUER, J.: *Selected Poems of Jacint Verdaguer: A Bilingual Edition*. Ed. and Trad. Ronald Puppo. Intro. Ramon Pinyol i Torrents, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

S. G. FELDMAN /  
LOS EXILIOS  
DE ELS JOGLARS